

Blasco, Dolores; Menache, Denise

El Asadito y Mundo Grúa: Cine gris como síntoma de la crisis en la Argentina de fin de siglo XX

VII Jornadas de Sociología de la UNLP

5 al 7 de diciembre de 2012

CITA SUGERIDA:

Blasco, D.; Menache, D. (2012) El Asadito y Mundo Grúa: Cine gris como síntoma de la crisis en la Argentina de fin de siglo XX [en línea]. VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1731/ev.1731.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar> <http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Institución

Departamento de Artes,
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires (UBA)

Integrantes

- Blasco, Dolores – 33 286 162

Email: doloblasco@gmail.com

- Menache, Denise – 34 434 619

Email: denise.menache@gmail.com

Título: *El Asadito y Mundo Grúa*: Cine gris como síntoma de la crisis en la Argentina de fin de siglo XX.

Introducción

El presente trabajo se propone analizar los conceptos de neutralidad de la imagen vs su politización, tomando como punto de partida las películas *El Asadito* (Gustavo Postiglione, 2000) y *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999).

Consideramos estos films como claros exponentes de lo que se vivía a fines de la década del noventa, tanto a nivel cinematográfico como social, político y económico. Nos resulta interesante pensarlas hoy, a más de diez años de distancia, como síntoma de lo que la sociedad argentina estaba atravesando.

A partir de ello nos surge el siguiente interrogante: ¿es posible pensar la neutralidad de la imagen? Quizás ya no podemos concebirla en oposición a la politización, si es que alguna vez eso fue posible, sino, en su lugar, nos permitiremos *pensar esa neutralidad como una toma de posición y una elección no sólo política sino también estética*. Es a este y a otros interrogantes que intentaremos dar respuesta.

Como punto de partida, consideramos pertinente para el abordaje y análisis de estas películas, pensar los aspectos argumentales y estéticos, travesados por el contexto socio-político y cinematográfico.

A fines de la década del noventa la Argentina se encontraba atravesando una fuerte crisis económica que afectó a todos los niveles de la sociedad. Durante esa década, se buscó una cierta estabilidad económica por parte del gobierno menemista luego de la hiperinflación y crisis anterior. Podemos considerar que los años que le siguieron fueron parte de una etapa de lenta degradación, donde las crisis fueron individuales. Bajó el caudal de protestas masivas y cada cual -dentro de su familia o grupo de pertenencia- miró su problema sin saber que gradualmente esas crisis individuales estallarían en conjunto, como una problemática social. En el seno de cada familia, entonces, se estaba gestando lo que estallaría en 2001, convirtiendo por fin, esas pequeñas crisis en una conciencia generalizada de malestar que dejó ver el quiebre a nivel social.

Nos interesa especialmente pensar esto en relación directa al cine, donde cada director se ve impulsado a salir con su cámara, por su cuenta, cumpliendo también el rol de guionista y a veces de productor. Saliéndose del estilo convencional, y preparando de ese modo, a la cinematografía nacional para un nuevo modo de hacer cine -una manera heterogénea, individual-, es que en retrospectiva podemos englobar como Nuevo Cine Argentino a estas nuevas expresiones, y reflexionar directamente sobre esta emergencia de la heterogeneidad, no ataduras a la producción, temas diferentes, ambigüedades, etc.

La imagen no es redundante ni repetitiva, sino que crea una nueva realidad. En el seno de una *sociedad dormida* se levantan ciertos directores con sus cámaras despiertas para darle vida a una nueva forma de hacer y decir cine. Tomaremos esta idea de *sociedad dormida* para pensar en esa falta de conciencia colectiva, para referirnos a ciudadanos adormecidos ante una realidad “gris” y cómo ésta se deja traslucir desde lo estético de los films. A su vez, los directores no sólo muestran pequeñas individualidades con sus historias sino que crean discurso, y como tal, está cargado de subjetividad, por lo tanto no puede ser nunca, aunque se disfrace de gris, neutro.

Consideramos que este fue un momento donde los diferentes directores, a falta de un lenguaje que les permita expresar la situación que estaban viviendo, se valen del cine para crear, sin saberlo, una nueva estética. El lenguaje estaba, lo que faltaba eran las palabras y una nueva manera de decir. Los modos disponibles se volvieron inadecuados para contar la situación latente. Es en el vínculo entre situaciones inéditas y medios disponibles donde se da la redefinición de los conceptos vigentes. Es ante esta pregunta

sobre cómo contar, en este contexto, que aparecen como respuesta películas como *Mundo Grúa* y *El Asadito*.

Después de muchos años de revisitar el pasado, el cine argentino se hace cargo del presente inmediato. Ante una incipiente necesidad de redefinir los parámetros de expresión, se coloca el prefijo *nuevo* para hablar de una etapa diferente en la historia del cine argentino. Parafraseando a Horacio Bernades, quien lo acuñó para referirse a esta ola de films que se produjeron en los noventa, nada más efímero que el término *nuevo*. Dentro de la heterogeneidad de las formas, esta palabra funciona para agrupar las emergentes respuestas a un mismo conflicto. Llevando adelante una especie de antropofagia, el cine toma las imágenes de la realidad y las devuelve con una nueva forma que alberga en sus entrañas un nuevo sentido. Aparece, de la mano de jóvenes realizadores, otro tipo de denuncia, una denuncia encubierta.

El concepto de denuncia en el cine argentino remite a las formas utilizadas por los cineastas de los sesenta, quienes veían al dispositivo como un arma de lucha. El grito, las fórmulas, la defensa de ideales claros ya no funcionarían en el contexto de los noventa, ya no serían eficientes. Siguiendo lo planteado por Gonzalo Aguilar:

“Por supuesto, se puede hacer una lectura política o desde la identidad de cualquiera de los films del nuevo cine, pero la responsabilidad interpretativa queda en manos del espectador. Antes que un mensaje a descifrar, estas películas entregan un mundo: un lenguaje, un clima, unos personajes... un trazo. Un trazo que no responde a preguntas formuladas insistentemente de antemano sino que bosqueja sus propios interrogantes”. (Aguilar, 2006: p 23)

Sin la denuncia explícita creemos que estos films dan absoluta cuenta de lo que sucedía, de la manera en la que sucedía e hicieron de ese modo que la denuncia fuese efectiva. A una sociedad apolítica y pasiva le corresponden imágenes que dan cuenta de esas características: Detrás de esta supuesta neutralidad se alberga una fuerte carga simbólica. La realidad es rica en imágenes para ser tomada, este cine las ve, las alberga y las devuelve con una aparente neutralidad. Ésta al mismo tiempo implica una decisión tanto estética como política. De ahí la paradoja que trae consigo el Nuevo Cine Argentino.

Desarrollo: Una mezcla que resulta gris

“La revuelta popular (...) se constituyó, entonces, como figura de cruce de lo político y lo estético. Animada por un fuerte sentimiento antipolítico, configuró escenas que revelaban un síntoma -la rebelión controlada de las capas medias, la furia de los marginales- y a la vez ofreció una fotografía de la sociedad que inspiró imágenes significativas en la creación artística.” (Amado 2009: p.50)

Nos centraremos a partir de aquí en varios ejes que nos serán útiles para desarrollar nuestra idea sobre estos films construyendo sus imágenes y narraciones con una aparente neutralidad que es, veremos, imposible, y oculta una toma de posición. Detrás de la cámara, está el hombre que mira, que proyecta inevitablemente, desde un punto de vista.

El asadito muestra una reunión entre un grupo de amigos -hombres, cuarentones-, quienes se reúnen justamente a comer un asado en el anteúltimo día del milenio, con el fin de despedir al mismo. El lugar, la terraza de Tito en la ciudad rosarina. Largas charlas, comida, mucho alcohol y calor dan como resultado reflexiones y confesiones de las cuales nos enteraremos en el transcurso del film.

Mundo grúa, por su parte, cuenta la historia del Rulo, un cincuentón desempleado en la ciudad de Buenos Aires. Nos muestra su vida cotidiana, su ardua búsqueda laboral y el proceso de aprendizaje de la grúa, la relación con su hijo Claudio, el despertar de un nuevo amor, todo organizado alrededor de la simpleza que envuelve a este personaje.

El modo de introducirnos en ambos films se da de modo similar. Créditos austeros, letras blancas sobre un fondo negro. En *Mundo grúa* la imagen con la cual abre el film, luego del nombre del director “Pablo Trapero” que aparece ocupando el centro de la pantalla, es una grúa funcionando. De fondo, el cielo. La grúa y el cielo ocupan toda la pantalla. La imagen elegida no es fortuita, ya que el nombre del film aún no ha aparecido. Las imágenes de ese modo, narran. A continuación los créditos del film

aparecen sobreimpresos al mismo tiempo que se nos empiezan a mostrar las primeras imágenes de la película.

En *El asadito*, si bien los créditos también se dan del mismo modo que en *Mundo grúa* –letras blancas sobre fondo negro–, se van alternando con los nombres de los actores. Luego en el margen inferior derecho aparece un cartel, un intertítulo que nos ubica en tiempo y espacio. Primer marca temporal: “30 de diciembre de 1999. Terraza del videoclub de Tito. Rosario. Argentina. 11.15 am”. Hay que destacar las connotaciones que tiene para nosotros, espectadores, el ver esta marca temporal, es decir lo que significa ver esa fecha como argentinos. Las palabras pronunciadas por los personajes, los diálogos que mantienen, las acciones que llevan adelante, adquieren otra carga al revisar nuestra historia. A su vez, que uno de los personajes tuviera un videoclub es una marca temporal significativa. Sabemos que quedan pocos de estos especímenes actualmente con el advenimiento tanto de lo digital como de internet, y que la mejor –si no única– forma de ver una película en el momento deseado era rentándola por varios días en el videoclub de barrio. El asado, al mismo tiempo, es una clara marca espacial, estamos en la Argentina de fines de los noventa, sin lugar a dudas.

- Recursos formales: comenzamos con un poco de blanco

Nos permitimos pensar que ambos films afloran como un lenguaje de emergencia, como algo que *emerge*, que *necesita* salir a la superficie. La densidad a la cual accedemos en ambos films, lo austero de los mismos, es contada con una economía de recursos que se volverá clave para este cine. Lo que vemos es lo que es. Amigos que se juntan a comer un asado para despedir el milenio, un cincuentón quedándose dormido en el sillón del living de su casa después de una larga jornada de trabajo. Lo interesante, creemos, es pensar cómo estos directores logran, con los mínimos recursos, adentrarse en el universo que se crea dentro de cada una de estas películas. Podemos de este modo pensar que tanto Trapero como Postiglione también se encuentran allí comiendo el asado en la terraza, sumergidos en la pileta pelopincho en la cual no cabe otro cuerpo: ellos están ahí. Y gracias a esto también nosotros como espectadores ingresamos al film. La cámara a veces fija, otras veces en mano, móvil, nos hace formar parte de las reuniones, de las acciones que llevan adelante cada uno de los personajes. La cámara es un personaje más que se pasea, escuchando, registrando y tomando decisiones, desde un punto de vista, acerca de qué mirar y qué mostrarnos.

En los momentos iniciales de *El Asadito*, la cámara, sigue por los pasillos a Tito, el anfitrión de casa. El recurso de cámara en mano es fundamental, no solo en estas primeras tomas, sino a lo largo de todo el film. La concebimos como una marca autoral por parte de Postiglione, quien, utilizando este recurso, se hace explícitamente presente en el film, develando el artificio y reflexionando sobre los mecanismos que brinda el dispositivo.

Algo similar se da en los minutos iniciales de *Mundo grúa*: la cámara acompaña a los personajes, quienes están de espaldas, por los pasillos de la construcción. La cámara se hace presente, como si estuviese acechando -casi chocando-, a los personajes, como un personaje más, pero si ser vista. Se detiene sobre el hombro de Rulo o sobre la carne para el asado que está preparando Tito. Con ella nos detenemos nosotros. Sujetos que se atraviesan por la imagen, objetos que irrumpen de manera inesperada en la construcción del plano, los ruidos de la obra casi impiden escuchar la conversación entre el ingeniero y el amigo del Rulo. Cada escena queda, de ese modo, “contaminada” por la situación que la rodea.

Siguiendo con esta idea del dispositivo como personaje, otro de los recursos utilizados es la mirada a cámara. En el film de Postiglione, Pablo, el más joven de los invitados, está continuamente filmando y haciendo “entrevistas” al grupo de amigos reunidos para comer. En algunos momentos, la cámara a la que miran deja de ser la de Pablo y la mirada de Postiglione empieza a ocupar lentamente ese lugar. Los límites entre ambos, ahora, son difusos. Sutilmente, la cámara de Postiglione se desplaza por la escena ocupando el lugar de la cámara de Pablo. Se produce, no sólo una ruptura con el dispositivo cinematográfico y las reglas de la ficción, sino que al mismo tiempo al mirar a cámara, se devela el dispositivo, se quiebra la ilusión y somos directamente interpelados por la misma. La imagen nos mira, nos sentimos incómodos. Pero es en esos discursos cuando se busca la complicidad del espectador, sobre todo cuando hablan de “las minas”. Cuando nos miran, nos sentimos incorporados en la conversación, que en este caso tiene lugar del otro lado de la pantalla. Estamos todos: el director y su cámara, los personajes y nosotros, espectadores. Somos todos parte de ese asado, todos parte de la inminente llegada del fin de siglo.

La cámara nos presenta el mundo del film de manera que ingresemos en él con una actitud que, aunque aparente ser neutra, dormida, no puede ser sino atenta, involucrada. Caso paradigmático es uno de los únicos momentos de tensión que se producen en *El Asadito*, cuando uno de los personajes toma un arma y anuncia que se va a suicidar, en ese mismo momento, delante de sus amigos, delante de nosotros. La cámara se mueve, tensa, atolondrada, siguiendo el ritmo cardíaco tanto del posible suicida como de los otros, nosotros. Una decisión que nos incluye, que no nos muestra ese momento con un plano fijo, sino que todo es móvil, salvo el tiempo. Vemos como en esta secuencia, así como en todo el film, el tiempo del discurso es igual al tiempo de la historia. Es decir, salvo por las elipsis, saltos, temporales, que están marcadas con carteles insertos como si fuesen intertítulos, todo lo que transcurre está mostrado como si fuese “tiempo real, vivo”. Pasa el tiempo, denso, estamos en el asado, seguimos a los personajes. Escuchamos conversaciones enteras. Se hace un recorte, vemos lo que sucede en una esquina de la terraza, cambia el punto de vista, vemos lo mismo pero desde otro lado, aquella conversación queda en el fondo del plano, pasa adelante otra, en la pelopincho, escuchamos ya no lo que hablaban quienes estaban sentados en la mesa, sino lo que dicen quienes ahora están adelante. Cambia nuevamente el punto de vista, la piletta queda en el fondo, los de la mesa adelante, los oímos, no han dejado de hablar. El tiempo pasa y vemos lo que sucede en ese pasar. Una década resumida en minutos de película. Una década que pasó por delante de nosotros.

Podemos encontrar que existe, siguiendo a Aguilar, “una reutilización estratégica de la desprolijidad” (Aguilar, 2006: p.22). Vemos cómo aquello que en otro momento de la historia del cine nacional podría haber significado un error tanto técnico como estético, ahora es aprovechado y utilizado con fines discursivos. Vemos en una de las primeras secuencias de *El Asadito* una conversación donde la cámara va haciendo primeros planos de quienes hablan. En algunos de ellos se interponen entre el personaje y nosotros varios elementos como sifones o una botella de vino, ya sea desenfocada o desenfocando así a nuestro protagonista parlante.

Lo mismo sucede con la secuencia del “depósito” de la casa de Rulo. El plano, está contaminado, sucio, para lo que son las “convenciones tradicionales” sobre construcción del plano. Muchos elementos invaden la pantalla que al ser “gris”, hace que veamos todo como una gran “mancha grisácea” no pudiendo distinguir con claridad la individualidad de los objetos que allí se encuentran. Igualmente creemos que el objetivo

de esos planos, es justamente generar confusión y esfuerzo en los espectadores. Ésta es una decisión y no un error de construcción del plano. Es una decisión que puede hablar tanto de la libertad estética con que se manejan estos directores, productores. Habla de una nueva estética, sin ataduras, sino más bien de rupturas con las concepciones “clásicas”, industriales - anteriores- del plano, de la imagen, en definitiva, del cine. Estos planos, desprolijos, hablan. Nos muestran decisiones y posturas acerca de una concepción de cine, y también acerca de una manera de mirar a los sujetos.

- Un poco de negro...

Los personajes de ambos films son trabajadores y tienen, por lo tanto, problemas relacionados con el mundo laboral. El fantasma del desempleo se encuentra rodeando ambos films. En reiteradas ocasiones escuchamos la frase “¿Y qué vamos a hacer? Si esto no da para más”.

En *El Asadito* es destacable la insistencia de uno de los personajes para que el otro, remisero, cambie su auto, su herramienta de trabajo, por una más nueva. Este personaje había trabajado dieciocho años en un banco y según dice su retiro había sido “voluntario”. En una de las conversaciones, se ve cómo uno de sus amigos le dice “todavía no sabemos qué pasó con vos en el Banco Provincial, si te fueron o te fuiste”, desatándose un griterío que lleva a Tito, personaje más centrado, a calmarlos. En contraste, el actual publicista, quien ha conseguido formar una nueva vida en Buenos Aires, llega al asado con “aires de porteño”, de progresista, de renovador. Vemos, al final, que es él, al fin y al cabo, el menos leal. Por otra parte, está el dibujante de profesión, quien trabaja hasta el cansancio por una mínima remuneración, que se siente frustrado, llevándolo a considerar el suicidio. Tomando como caso paradigmático tanto al remisero, como a Rulo de *Mundo Grúa* o a su novia kioskera, podemos pensar con Luis Alberto Romero que:

“Un extenso sector de las viejas clases medias, se deslizó barranca abajo en los años ochenta y noventa, sumándose gradualmente al heterogéneo mundo de la pobreza. (...) Las diferentes historias personales tuvieron que ver con la edad y la capacidad de adaptación a circunstancias cambiantes: Poner un kiosko, manejar un taxi, desarrollar un emprendimiento original. Lo constante fue la vulnerabilidad en que quedaron. (...) Los cambios laborales fueron decisivos: reducción del empleo estable, aumento del trabajo ocasional y del empleo informal, o ‘en negro’, baja de los salarios y aumento de la desocupación.”
(Romero, pp 326-327)

En *Mundo Grúa*, toda la historia se desarrolla alrededor de este tópico. Desde el título está explícito lo que será el mundo de Rulo: la grúa y la permanente búsqueda de trabajo se convierten en el *pivote* de la trama. Justo cuando empezamos a creer que su situación laboral va por buen camino, algo cambia. Gracias a un montaje paralelo, vemos planos de la grúa funcionando y al Rulo por otro lado subiendo las escaleras de la obra para llegar a su puesto de trabajo. Él, por lo tanto, no está allí. Sin embargo, vemos que hay alguien dentro de la grúa. Ese subir hasta llegar a la misma, velozmente se convertirá en un rápido camino “en picada”. Trapero construye toda la secuencia minuciosamente a partir de un juego de contrastes, no sólo desde lo argumental sino también desde lo formal. Previo a la llegada del Rulo a la obra, lo vemos feliz en su casa festejando con sus amigos, su novia y su hijo alrededor de esa mesa que los reúne. Todo el camino que recorre el Rulo hasta la terraza donde se encuentra su puesto de trabajo, está realizado desde el contraste de luces. El juego de claroscuros logrados por Trapero se da al colocar la cámara en la oscuridad. Entran los rayos por las ventanas que, al estar al frente, iluminan generando un efecto de alto contraste, dejando al personaje como una silueta negra que va subiendo las escaleras. Esa sombra se encontrará, en la cima del edificio -nuevamente una contraposición- con que le han dado su trabajo a otro. Esas imágenes oscuras que caracterizan el recorrido, se oponen a las tomas de la grúa, la cual está prácticamente “en el cielo”. Rulo le pide al operador que baje, pero éste le responde “Yo, me quedo acá arriba”. Es Rulo, entonces, quien debe bajar.

Trapero se vale de estos recursos formales, para hacernos saber que el protagonista ha perdido su trabajo. La historia ahora toma otro rumbo. Empezamos a presenciar el desenlace, que vendrá acompañado por la búsqueda de un nuevo empleo. La necesidad de tener un trabajo estable que garantice la estabilidad económica, al menos por algún tiempo, hace que el Rulo tome la decisión de abandonar todo e irse al sur. Un pasado cerrado, un futuro imposible. La idea que invade ambos films en relación a lo laboral es “hago esto para zafar hoy, pero no hay un futuro asegurado”. Acciones no a futuro. El éxito, si es que existe, está en otro lado.

Cada personaje vive su propia crisis individual, que, sin saberlo, forma parte del malestar latente en la sociedad. Son pocos los momentos de tensión explícita en estos films. Uno de ellos es, claramente el intento de suicidio de uno de los personajes de *El asadito*. Nos resulta interesante pensar esta secuencia como un paréntesis dentro de toda la película. Es a partir de la misma que vemos un “giro” en la historia: ya no será lo

mismo verlos hablando, verlos comiendo, verlos discutir sobre música o comics. Algo interrumpe esa aparente “calma chicha”. Un personaje explota. La situación “no da para más” ¿Pero de qué situación está hablando? ¿Situación de hipocresía entre algunos de los amigos? ¿La situación económico/social que está viviendo ese personaje en particular?

Quizás su discurso está haciendo referencia a lo que están viviendo todos los del grupo, pero nos arriesgaremos a ir más allá y pensarlo como síntoma de la situación que atraviesa el país, no hay que olvidar que este es un film del año 2000. Luego de años de adormecimiento, algo comienza a explotar. Quedan al descubierto situaciones que se venían acarreado y es necesario tomar el timón y cambiar el rumbo.

- Cine Gris

Uno de los puntos en común más evidentes que tienen ambas películas escogidas es la utilización del blanco y negro a lo largo de todo el film, ambas filmadas en 16 mm. Ésta es una decisión no sólo económica sino también estética. El cine a color estaba ya asentado hacía ya varios años, por lo tanto la emergencia de films que no fueran “a color” es llamativa e interesante.

El gris, color neutro por excelencia, se hace presente en estos films no sólo como parte de una mayor economía de recursos, sino que además remite tanto al pasado como a un presente despojado, en crudo. Imágenes desnudas, como si no estuvieran intervenidas, como si se mostrara todo lo narrado de la manera más cruda posible. En esa aparente neutralidad, la imagen se vuelve densa, dejando entrever una metáfora de la época. Parafraseando a Aguilar, la realidad no es en blanco y negro, pero su uso produce un efecto documental, de registro directo y cotidiano (Aguilar, 2006: p.36). Nos arriesgamos a pensar en la posibilidad de esta elección como metáfora de la sociedad argentina de los noventa. El gris que se hace presente en el discurso, acompaña el clima sonámbulo, de somnolencia, de letargo de una época. La imagen es una toma de posición.

El gris envuelve toda la película, con variaciones de tono. En *El asadito*, el gris se oscurece a medida que va entrando la noche. Sólo el negro de los carteles marca un corte, que es, justamente, el salto en el tiempo.

La imagen ha cambiado. Estos films, que muestran una nueva etapa dentro del cine nacional, se valen de recursos que se acercan bastante a la estética documental: entrevistas, cámaras en mano livianas, la posibilidad de ver lo que sucede en tiempo casi real. Concebimos que los límites entre la ficción y el documental son difusos. Con Godard afirmamos que toda ficción es un documental de su propio rodaje, y podríamos pensar que también del contexto en que se inscribe.

Conclusión. Un equilibrio: gris %18*

Creemos que la forma, el *cómo*, es fundamental al momento de contar una historia. Destacamos la manera en que los diferentes directores utilizan los mecanismos que les brinda el cine para mostrar lo que quieren contar.

El gris invade ambas películas. Mezclando blanco y negro, obtenemos este color que posee una aparente *neutralidad*. Concepto que funciona como aglutinador de una de las principales preguntas que acompañan este trabajo: ¿es posible pensar la neutralidad de la imagen? En una época donde la política parece estar erradicada del discurso cotidiano de los ciudadanos, donde la sociedad no parece preocuparse más que por lo individual, donde aparentemente existe tal neutralidad, vemos que en el cine esto es imposible. La imagen es un discurso construido desde un punto de vista, es un recorte, es una subjetividad, una manera de decir, de crear. No es que la época no tuviera nada que decir, sino que encontró una nueva manera de expresarse. Creó individualidades, cotidianidades, espacios y tiempos, contó historias pequeñas, con los que seguramente el espectador se identifique y pueda reconocerse en más de uno de esos personajes. Por qué oponer neutralidad y politización, siendo que aparentar neutralidad puede ser una toma de posición. Ni blanco ni negro, gris. Sin respuestas, gris. Un cine que comienza a explorar, una nueva manera de contar, otra manera de pararse. La opacidad abre la interpretación, se ofrece un juego al espectador donde al ser todo gris, sin blancos ni negros, todo ambiguo, sin verdades ni falsedades, éste debe elegir desde dónde mirar, debe de ese modo, construir su propia subjetividad.

* Se ha establecido, en fotografía, de forma teórica que el gris que refleja un 18% de la luz incidente reproduce el tono de gris medio entre el blanco y el negro.

Bibliografía

- **Films**

El asadito, 2000, Gustavo Postiglione

Mundo Grúa, 1999, Pablo Trapero

- **Textos críticos y teóricos.**

Aguilar, Gonzalo

2006 *Otros mundos. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Amado, Ana

2009 *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue.

Nancy, Jean-Luc

2007 *La representación prohibida*, Buenos Aires: Amorrortu

Paulinelli, María (Comp.)

2005 *Poéticas en el cine argentino (1995-2005)*, Córdoba: Comunicarte Editorial.

Peña, Fernando Martín

2012 *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires: Biblos

Romero, Luis Alberto

2012 *Breve Historia Contemporánea de la Argentina 1916-2010*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina